

LA HOJA ROJA: DE LA NOVELA AL DRAMA

Rosa TABERNERO
Universidad de Navarra

0. INTRODUCCION

En los últimos años, han sido muchos los estudios que se han dedicado a la búsqueda de lo esencial de la comunicación dramática. En este campo de investigación, se enmarca el trabajo que ahora pretendo realizar sobre la adaptación dramática de *La hoja roja*, novela de Miguel Delibes. No es mi intención realizar un estudio de la obra en sí misma sino llegar a descubrir cuál ha sido la técnica seguida por Miguel Delibes para "convertir" una novela en un drama. No es este trabajo el primero que se inscribe en este orden de objetivos. Ya Gonzalo Sobejano¹ estudió el proceso de adaptación de *Cinco horas con Mario* a las tablas, basándose en la comparación de las dos versiones e intentando explicar los cambios que se observaban en dicho cotejo. El trabajo de Sobejano carece, en cierto modo, de una sistematización de los conceptos dramáticos; es más una comparación, tomando como punto de partida la novela, que un análisis de la técnica de adaptación.

En el estudio que me propongo, no pretendo profundizar en la concepción del mundo que presenta la novela sino en el procedimiento por el cual la novela ha desembocado en el teatro. Para ello, me sirvo de las aportaciones conceptuales y terminológicas que Kurt Spang pre-

1. Miguel DELIBES, *Cinco horas con Mario* (versión teatral), Estudio introductorio de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 9-132.

senta en su interesante *Teoría del drama* ². Los límites del trabajo harán que algunos aspectos queden únicamente apuntados y muchos otros soslayados. Me conformaré con llegar a descubrir algunos de los procedimientos que se han seguido para adaptar *La hoja roja* al código dramático.

1. LA NOVELA

La hoja roja fue publicada en 1959, en pleno auge de la novela social ³. Sin embargo, esta obra no se puede inscribir en esa corriente ni en cuanto a la técnica ni en cuanto al mundo que presenta. Ya en una reseña aparecida en la revista *Insula*, José Marra-López dice: "Así mientras la más joven generación nos muestra numerosos aspectos de la vida contemporánea en forma de alegato social o testimonio "objetivo", en suma, un mundo en lucha y desarrollo, envuelto todo ello en el brillante ropaje de modernas técnicas literarias, hay otro grupo de novelistas jóvenes también, aunque no tan recién llegados a nuestras letras, que realiza una labor tan eficaz, aunque de una forma más callada, presentando testimonio tan reales como los anteriores, pero diferentes en mundo y técnica" ⁴.

Realmente es difícil enmarcar en un movimiento esta novela. Por el contrario, dentro de la trayectoria novelística de su autor, críticos como Sobejano, Buckley y Sanz Villanueva ⁵, han coincidido en situarla en la segunda etapa de la creación de Delibes, en aquella que

2. Kurt SPANG, *Teoría del drama*. El libro todavía no ha sido publicado. Aprovecho estas líneas para agradecer a su autor que me haya facilitado un ejemplar mecanografiado.

3. Pablo GIL CASADO, *La novela social española (1942-1968)*, Barcelona, Scix Barral, 1968.

4. José MARRA-LOPEZ, 'Reseña sobre *La hoja roja*', *Insula*, 160 (1960), 10.

5. Ramón BUCKLEY, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968; Gonzalo SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1970; Santos SANZ VILLANUEVA, *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

Sanz Villanueva caracteriza "por la adquisición de una técnica narrativa más moderna y objetiva e ideológicamente por una mayor conciencia de la solidaridad humana" ⁶.

Muchos son los estudios ⁷ que ha suscitado la obra narrativa de Delibes en su conjunto, sin embargo, *La hoja roja* ha sido una de las novelas menos estudiadas del autor. De todos los trabajos citados es, en mi opinión, Alfonso Rey quien mejor ha entendido esta obra, tanto en su contenido como en su forma. Rey define *La hoja roja* como "novela sentimental" porque se centra en la expresión de un sentimiento, el de la soledad del hombre. "Son sentimientos, y no ideas, personajes o aventuras, lo que constituye el núcleo de esta séptima novela de Miguel Delibes. Y es también una actitud sentimental, de compenetración afectiva entre el lector y los personajes, su resultado final" ⁸.

La novela presenta la trayectoria de dos personajes, don Eloy, jubilado, y Desi, su criada, en busca de afecto. Este camino está lleno de fracasos a causa de la indiferencia o la hostilidad de los demás, mo-

6. S. SANZ VILLANUEVA, ob. cit., 128.

7. Citaré sólo los más representativos: César ALONSO DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Magisterio Español, 1971. Juan Luis ALBORG, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1968. Esther BARTOLOME PONS, *Miguel Delibes y su guerra constante*, Madrid, Pozanco, 1979. Miguel DELIBES, *Un año de mi vida*, Barcelona, Destino, 1972. Janet W. DIAZ, *Miguel Delibes*, Nueva York, Twayne, 1971. Leo HICKEY, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Prensa Española, 1968. Luis LOPEZ MARTINEZ, *La novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Murcia, 1973. Fernando MORAN, *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971. Ana NAVALES, *Cuatro novelistas españoles: Delibes, Aldecoa, Sueiro, Umbral*, Madrid, Fundamentos, 1979. Edgar PAUK, *Miguel Delibes, desarrollo de un escritor*, Madrid, Gredos, 1975. Alfonso REY, *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975. Francisco UMBRAL, *Miguel Delibes*, Madrid, Epsa, 1970. Rafael F. DEL VALLE SPINKA, *La conciencia social de Miguel Delibes*, Nueva York, E. Torres, 1976.

8. A. REY, ob. cit., 143.

tivos que constituyen la razón de que la necesidad de afecto se torne en un sentimiento de soledad.

«De otro lado, la Desi ignoraba que el viejo lo único que ambicionaba era calor. Desde niño el viejo Eloy buscaba instintivamente el calor y desde niño, empujado por su sino tortuoso, se había visto obligado a cambiar de calor como de camisa»⁹ (41)

«Mas la Desi clamaba que era él lo único que la quedaba en el mundo y que era más bueno que todas las cosas...» (223).

Eloy y Desi, personajes principales de esta novela, pertenecen a lo que Rey llama "clases pasivas"¹⁰. Don Eloy es un jubilado que únicamente vive de sus recuerdos:

«Hace muchos años, en tal día como hoy, mi tío Hermene nos abría los armarios donde guardaba la ropa de sus antepasados y la Rosina, la hija de la Fuensanta, la murciana, y yo y los amigos de los dos nos disfrazábamos y el tío hacía un concurso de chistes y otro de poesías y otro de villancicos y en cada uno daba un duro de plata de premio. ¿Recuerdas tú los duros de plata, hija?» (116).

El hecho de que repita, como se verá, que "el retiro es la antesala del otro mundo" (20) y que la vida "es como una sala de espera" (180) explica la pasividad del personaje. La Desi es una muchacha ingenua que espera el futuro sin actuar en el presente:

«La Desi, en efecto, juntaba cosas para el día de mañana. En menos de dos años, había reunido además de la colcha, dos mudas, dos toallas, tres sábanas y la maleta» (27).

Esta pasividad, es motivo de que el lector experimente en la lectura una sensación de que el tiempo se ha detenido porque los personajes son incapaces de desarrollar una actividad continuada. A menudo se

9. Miguel DELIBES, *La hoja roja*, Madrid, Destino Libro, 1988.

10. A. REY, ob. cit., 144.

presentan en sus labores cotidianas, que son las únicas que parecen desempeñar:

«Mientras el viejo Eloy escribía a Leoncito, el chico, en la mesa de la sala, la Desi, la muchacha, con el escobón y la bayeta de la mano, contemplaba extasiada por encima de su hombro cómo la pluma garrapateaba sobre el papel» (31).

«El viejo Eloy, desde la cama, captaba cada mañana el glacial silencio de la calle» (82).

«(...) el viejo Eloy se arrojaba de la cama tiritando, se embutía en su mustio batín gris y corría a refugiarse en la cocina. Allí junto a la Desi, oyendo el dulce crepitar de la lumbre en el hogar, experimentaba una plácida sensación de equilibrio» (84).

La lentitud en el paso del tiempo es conseguida a base de las reiteraciones de historias, frases y de gestos a lo largo de toda la narración. Los recuerdos de don Eloy se repiten constantemente; es lo que ocurre, por ejemplo, con la Antonia, la criada, quien lo cuidó durante la infancia (52, 56, 13, 118).

Las reiteraciones adquieren diversos sentidos, prestando a la obra un carácter afectivo y, a su vez, rítmico.

Alfonso Rey resume el valor de este recurso propio de la poesía popular: "Las reiteraciones se destacan con cierta autonomía, pero el autor ha sabido integrarlas en el cuerpo del relato al enlazar una con otras y hacerlas converger en las situaciones finales de la novela, como si marcharan al compás de la vida y las acciones de los protagonistas. Todo esto da a *La hoja roja* un aspecto de bien apretada unidad artística" ¹¹.

Por último, hay que señalar la importancia del enfoque del narrador en esta novela. El narrador está a la altura de los personajes. Su función es la de ayudarles, en el caso de la Desi, a expresar lo que, como analfabeta, no puede expresar y, en el caso de Eloy, a poner orden en sus inconexos pensamientos. En cuanto es posible, el narrador deja

11. A. REY, ob. cit., 153.

paso al diálogo de las figuras para que ellas hablen. El estilo indirecto libre es el procedimiento escogido por Delibes para expresar los pensamientos de los personajes. De esta manera, parece que el narrador se oculta detrás de las figuras y las deja hablar y pensar (el subrayado es mío):

«Fue necesario llegar a la vejez para que de nuevo todas las cosas les parecieran asombrosas y dignas de ser contadas. Y, con el recrudecimiento del diálogo llegó la discrepancia. *Isaías no le entendía o no quería entenderle. Isaías se negaba a elaborar su presente con su pasado. Era cierto que los tiempos habían dado un viraje radical, pero ello no justificaba que Isaías hubiera virado con ellos. Al viejo Eloy le dolía esta identificación de Isaías con una época que no era la suya*» (75-76).

Para terminar este apartado, escojo una de las mejores definiciones que se ha dado de *La hoja roja*: "una novela estrófica donde las cosas pasan y vuelven a pasar, adquiriendo el prestigio de la rima, de la resonancia, de lo que ya nos suena a familiar" ¹².

2. DE LA NOVELA AL DRAMA

2.1. INTRODUCCION

Si en el apartado anterior, he realizado una breve introducción a las características de la novela, ahora voy a intentar, a través del estudio de varios aspectos, definir los procedimientos seguidos en la adaptación dramática ¹³.

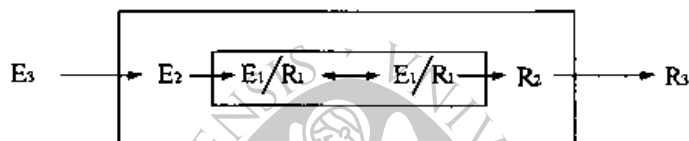
Seguiré, para el desarrollo del estudio, el esquema trazado por Kurt Spang en *Teoría del drama*.

12. F. UMBRAL, ob. cit., 86.

13. Miguel DELIBES, *La hoja roja* (versión teatral). Madrid, Destino, 1987. Desde este momento, toda cita referida a la versión dramática llevará delante del número de la página las letras VD.

2.2. EL ESQUEMA DE COMUNICACION

Una de las principales diferencias entre el género narrativo y el dramático reside en el esquema de comunicación. En el primer caso, como señala K. Spang ¹⁴, hay un sistema de comunicación intermedio que falta en el de la obra dramática, salvo en casos como el del teatro épico. De esta manera, encontramos aquí la primera modificación en la versión dramática de *La hoja roja* respecto de la narrativa. En la novela el esquema de comunicación es el siguiente:



E3 - Autor real, Miguel Delibes.

E2 - Narrador.

E1 - Personajes o figuras:

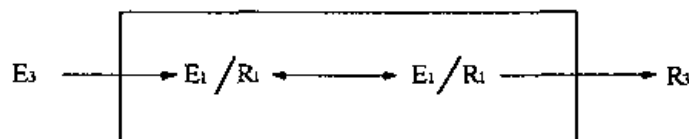
Eloy, Desi, Marce, Isaías, Picaza, Argimiro, Empleados del Ayuntamiento, Pacheco, León, Suceso, Pepín, Tasia, Lupe, Aurea....

R1 - Ibidem.

R2 - Lector al que se dirige el narrador.

R3 - Lector real.

En el drama el esquema comunicativo es:



14. No citaré páginas porque el libro todavía no ha sido publicado y sólo dispongo de un ejemplar mecanografiado.

E₃ - Autor real. Miguel Delibes.

E₁ - Figuras:

Eloy, Desi, Marce, Isaías, Lupe, Aurea,
Picaza, Argimiro, León, Suceso, Fotógrafo,
Tasia (voz)

R₁ - Ibidem.

R₃ - Público. Recepción colectiva.

A la vista de los dos esquemas comunicativos, se comprueban ya muchas diferencias. Ahora me voy a centrar en la desaparición del sistema intermedio de comunicación en la versión dramática. En el segundo apartado, he comentado brevemente las características del narrador.

En la versión dramática el narrador no existe y, por lo tanto, las ubicaciones temporales y espaciales y la expresión de sentimientos y pensamientos, funciones propias del narrador, van a ser modificadas en cuanto a la forma de aparecer en el mundo dramático de *La hoja roja*.

Las ubicaciones espaciales y temporales pasan, en su mayoría a las acotaciones en la versión dramática. Así, por ejemplo:

«En la casa, del siglo pasado, se abría verticalmente un patio de luces...» (23)

«No importaba que el aposento, con dos ventanas de ordenanza en lo alto, preservados por una tela metálica y unos barrotes entrecruzados fuera angosto y lóbrego (...) Por primera providencia la Desi colocó una tabladilla junto al lavabo desportillado, a modo de repisa, compró dos reales de papel de goma transparente para fijar la estampa de la Virgen de la Guía a la cabecera del lecho. Y, sobre la apolillada cómoda, dispuso el caracol de piedra que de niña encontrara...» (69)

«(Cuando vuelve la luz nos encontramos en una vivienda modesta de mobiliaje pobre, de los años 50, con tres ambien-

tes definidos: sala-comedor con balcón a la calle, cocina con ventana y cuarto de la Desi) (VD 41-42).

Así como en la novela, el espacio está detallado en el caso de la habitación de la Desi, en el drama la creación del espacio es función del director de escena, quien puede o no atender a las sugerencias de la concisa acotación.

Más complicado es el reflejo de los pensamientos y sentimientos en la versión dramática. El narrador ya no puede ordenar los inconexos recuerdos de Eloy ni comunicar lo que una analfabeta como Desi siente y no puede expresar. Son las propias figuras las que deben llenar el vacío dejado por el narrador. El procedimiento utilizado es el de la selección, en primer lugar, y seguidamente, el convertir lo que en la novela suele ser estilo indirecto libre o estilo indirecto, en la palabra hablada, propia del drama.

La reducción y el paso del estilo indirecto a la palabra hablada aparecen ya en el comienzo de la obra, en el discurso. En la novela es el narrador quien cuenta el discurso de Eloy:

«(...) y dijo con una punta de voz que cuando acudía a este acto le vino a las mientes el día que la Corporación estrenó carretillas para la limpieza y escobillones de brezo, y que él se detuvo y le dijo a su señora: "Mira, Lucita", porque Lucita era el nombre de su señora, y que su señora se irritó y le dijo que olvidara de una vez las basuras o la volvería loca. (...) (...) y que cuando le dijo a su señora: " Mira Lucita", mostrándola un escobillón de brezo (...) (...) y que el día que le mostró a su señora los nuevos escobillones de brezo (...)»

«(...) el viejo Eloy carraspeó banalmente, se pasó el pañuelo por la punta de la nariz y dijo que, para terminar, sólo quería decir que él siempre vio en la oficina una prolongación del hogar y en el hogar una prolongación de la oficina y que, al dejar la Corporación, se sentía como si le hubieran puesto los muebles en la calle y que, en lo sucesivo, siempre que divisase el cochemanga, o bien el recoge-perros, o bien el carro volquete, su corazón se iría tras ellos, porque para él el carro-volquete, o bien el recoge-perros, o bien el

coche-manga, eran como su propio ser y que no quería molestarles más y que había concluido» (16-18).

«Recuerdo un día, allá por el año 33, que al llegar a la Plaza, me detuve y le dije: "Mira, Lucita" y ella me respondió: "Qué es lo que quieres que mire". Y yo, entonces, le mostré las nuevas carretillas de la limpieza y los escobillones de brezo y le dije: "Mujer, hemos estrenado material" y ella me replicó irritada: ¡Por Dios bendito, Eloy, deja de pensar en las basuras o me volverás loca! (...) Y es que yo siempre vi en la oficina una prolongación del hogar y en el hogar una prolongación de la oficina, de modo que al dejar la Corporación me siento como si me hubieran puesto los muebles en la calle. Y, en lo sucesivo, cada vez que tropiece con el coche-manga, o bien el recoge-perros, o bien el carrovolquete, mi corazón se irá tras ellos, porque para mí el carrovolquete, o el recoge-perros o el coche-manga son parte de mi propio ser. (Se pasa el pañuelo por la nariz)» (VD 40-41).

El procedimiento de reducción es evidente. En la novela Eloy menciona tres veces, dentro del discurso, el episodio de la conversación con su señora y en el drama solamente lo hace una vez. Por otra parte, está claro el paso del estilo indirecto al estilo directo con las modificaciones verbales y pronominales requeridas por tal transformación.

«En sus tiempos todo el mundo y los problemas serios se dirimían sin prisas, con la pertinente seriedad, y el propio Ayuntamiento de don Micomedes Fernández Piña se reunió doce veces en Pleno Extraordinario en 1903 para decidir el asfalto de la Plaza y catorce en 1904 para acordar la instalación del alcantarillado» (77).

«ELOY (Enojado)- ¡A qué ton tranquila! Entonces se tomaban los problemas con otra seriedad, no como hoy que todo marcha manga por hombre. Sin ir más lejos, ahí tienes a don Nicomedes Fernández Piñas. ¿Cuántas veces crees que

reunió al Pleno en 1903 antes de decidir el asfaltado de la Plaza?

ISAÍAS- (Irónico)- Vete a saber.

ELOY- ¡Doce veces! Y ¿cuántas para aprobar el alcantarillado en 1904?

ISAÍAS- Ni idea.

ELOY- ¡Diecisiete!, y puede que me quede corto» (VD 56).

Este es un ejemplo del procedimiento utilizado para pasar un pensamiento al diálogo dramático ¹⁵. Llama la atención sobre un detalle: en la novela se dice que el alcalde nombrado reunió catorce veces el Pleno en 1904, en el drama, diecisiete. ¿Por qué? La razón se puede encontrar en que en la novela Eloy volverá a insistir en la seriedad de sus tiempos, pero en el drama no tendrá la posibilidad de hacerlo y, por lo tanto, se debe realzar ese pensamiento del viejo exagerando todavía más el hecho. De esta manera, las palabras de Eloy, reforzadas por la ironía de Isaías, toman un tinte ridículo, incluso esperpéntico.

Hay que decir que el hecho de que el narrador no esté presente en la versión dramática influye en el desconocimiento de muchos de los sentimientos y pensamientos de las figuras. En el drama el espectador sólo las conoce por lo que dicen o hacen, en la novela el lector sabe qué piensan. Esto se demuestra claramente en el viaje a Madrid de Eloy. En la versión narrativa (XX, 205-214), el lector conoce las intenciones de Eloy porque aparecen expresadas:

" (...) el viejo Eloy pensó que aún podía estabilizarse, e incluso, volver a empezar» (205).

Más adelante (XXII) refiriéndose al mismo hecho:

«Mas en el fondo sabía que tal cosa no era factible ya que él consuita un estorbo soportable solamente por su carácter provisional» (228).

15. Sigo la terminología de Spang.

En el drama, el espectador debe adivinar esta intención de Eloy de volver a empezar; su última esperanza está puesta en el calor afectivo de su hijo. El espectador se queda únicamente con esta frase:

«ELOY- Otra cosa, si por pitos o por flautas, mi hijo no me dejara volver, te pondré una tarjeta, Desi. A lo mejor, Leoncito no me deja volver, ya sabes cómo son los hijos» (VD 108).

En la novela esta frase es repetida dos veces a lo largo de la parte XIX (200, 203), y es confirmada por el pensamiento expreso de don Eloy. El espectador, en cambio, sólo cuenta con esta frase para adivinar la intención del viejo.

Concluyendo, pues, se puede decir que la desaparición del sistema intermedio de comunicación propio de la narrativa causa los siguientes cambios:

A- Las ambientaciones espaciales y temporales pasan a las actuaciones, aprovechando la plurimedialidad del drama, y constituyen la labor del director de escena, aconsejado por el autor. Lo mismo ocurre con los gestos que caracterizan a las figuras¹⁶.

B- La labor propia del narrador es asumida por las palabras y las acciones de las figuras. Por lo tanto, la labor del sistema intermedio pasa a ser tarea del sistema interno de comunicación, entendiendo por tal las conversaciones de las figuras y lo debido al código extraverbal propio del fenómeno dramático.

2.3. LA INFORMACION

2.3.1. El título

El título de *La hoja roja* se ha mantenido en la versión dramática. La información que, en un primer momento, puede aportar este elemento del contexto, no es mucha. Incluso se podría decir que puede despistar al lector, por lo menos, al actual. Desde mi experiencia de lector, puedo decir que lo único que apareció en mi mente al leer el título fue la asociación de "la hoja roja" con el otoño. No era equivo-

16. De este aspecto trataré en el apartado 2.3.3.

cada, en cierto modo, esa asociación, pero tampoco se acercaba al motivo de este título temático. En cuanto se abre la narración, el lector ve la luz:

«Puede que Vázquez exagerase -dijo-, pero de todas maneras a mí me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar, eso es. Había en sus pupilas estremecidas un trasfondo de complacencia. Añadió con un hilo de voz:

-Quedan cinco hojas» (20-21).

De todos modos, el editor de la novela, quien parece no estar muy seguro del horizonte de expectación del lector, pone una nota a pie de página: ("Los libritos de papel de fumar para envolver el tabaco suelen incluir, en España, una hoja roja, en la que se advierte al usuario: "Quedan cinco hojas") (20). La información que aporta el título de la versión dramática es mayor que la aportada por el de la versión narrativa para el espectador que haya leído la novela.

2.3.2. Información verbal

La manera de distribuir la información en la versión narrativa difiere de la de distribuirla en la versión dramática, no sólo por la sucesión impuesta por la novela frente a la sucesión y la simultaneidad que proviene de la comunicación de códigos verbales y extraverbales del drama, sino también por el momento y la cantidad de información distribuida.

Dadas las características de la obra, la información, tanto en una versión como en otra, está referida, sobre todo, a la prehistoria de los personajes. Ya que, especialmente en el caso de Eloy, el paso constituye su presente.

En la novela la cantidad de información dada es mayor que en la versión dramática, tanto en lo que respecta a la prehistoria como a la historia.

En la versión narrativa, el lector conoce más detalles de la vida de las dos figuras principales. Por ejemplo, el lector sabe de las relaciones entre Eloy y su mujer, Lucita (155-164), de las causas de la muerte de ésta. Se conocen más características de sus amigos (72-81).

En la versión dramática se seleccionan los rasgos que contribuyen a caracterizar la esencia de la figura. En el caso de Eloy, que su matrimonio no fue feliz, queda dicho al principio de la obra y no se vuelve a repetir:

«Recuerdo (...) que tuve que hacer un discursito en la Sociedad Fotográfica, pero lo hice tan desmañadamente, con tan poquita voz, que mi esposa me regañó al terminar: "Para este papel más hubiéramos adelantado quedándonos en casa", me dijo. A mi señora le gustaba el relumbrón y yo, a lo largo de veintinueve años que pasé junto a ella, nunca pude satisfacerla» (VD 40).

De nuevo, es evidente el procedimiento de selección y reducción. No se hace referencia a las relaciones del matrimonio ni a la causa de la muerte de su mujer. Basta con el párrafo transcrito para saber que Eloy no fue comprendido por su mujer y que no encontró calor en ella. La versión dramática insiste en el recuerdo de su tío Hermene o en el de "la Antonia", porque son detalles que contribuyen a subrayar la necesidad de afecto del viejo.

Con la criada ocurre lo mismo. En la versión narrativa se cuenta la historia de su dolor de oído provocado por la tía Caya (48-49), en cambio en la versión dramática solamente se dice:

«PICAZA- (Desi empieza a saltar y a golpear la oreja)
¿Si... sigue eso?

DESI- A ver, sigue siempre. De que llegan los fríos se pone a cantar y es como si tuviera un cínife dentro de la cabeza.

PICAZA- Si... sí que la tía Caya te dejó una reliquia» (VD 87)

También en cuanto a la historia propiamente dicha, la cantidad de información es menor. El esquema informativo referente a la historia en la novela es el siguiente:

1. Discurso de la jubilación.
2. Navidad celebrada con Desi.
3. Llegada de "el Picaza".

4. Visita a la oficina.
5. Visitas a Pacheco.
6. Muerte de Isafas.
7. Asesinato cometido por "el Picaza".
8. Visita de Eloy a su hijo.
9. Final. Desi y Eloy se refugian el uno en el otro.

El esquema del drama es:

1. Discurso de la jubilación.
2. Navidad celebrada con Desi.
3. Llegada de "el Picaza".
4. Muerte de Isafas.
5. Visita de Eloy a su hijo.
6. Asesinato cometido por "el Picaza".
7. Final- Desi y Eloy se encuentran.

Por lo tanto, desaparecen en el drama dos de los procesos de Eloy. En la novela se intensifica la sensación de fracaso en la búsqueda del afecto. En el drama se seleccionan los dos episodios más representativos del fracaso en la búsqueda de ese calor que necesita.

En lo que se refiere a la distribución de la información, son notables las diferencias entre las dos versiones. En la novela la información se distribuye "en pequeñas dosis" a través de todas las partes o capítulos. Por supuesto, la mayor cantidad de información corresponde a inicio de la novela (I-II-III-IV-V, 9-52) y al final (XXI-XXII, 215-236). También en el drama la acumulación de información, sobre todo en cuanto a la presentación de los personajes, se produce al principio y al final. En las dos primeras escenas, las figuras y los conflictos están ya presentados (39-54). El autor llena el déficit informativo del espectador de la siguiente manera:

En la primera escena sólo se presenta a don Eloy en un espacio neutro pronunciando su discurso de despedida:

«ELOY- Respetado Señor Alcalde, apreciados compañeros:
no tengo condiciones de orador pero de alguna manera qui-

siera agradecer este homenaje por mi jubilación después de servir a la Corporación durante más de 53 años» (39).

Estas palabras del discurso ayudan al espectador a situarse ya en el momento de la vida de don Eloy y a hacerse una idea de lo que supone para él.

La segunda escena nos lleva a casa de Eloy, en donde Desi y Marce hablan. En la conversación se adivinan los dos rasgos principales de la Desi:

«DESI- Además le guardo ley al señorito, Marce, que otra cosa no, pero se hace de querer» (VD 43).

Al enseñar su ajuar a Marce dice:

«DESI (Extasiada ni ta oye)- Es para la noche aquella.

MARCE- ¿Con el Picaza?

DESI- ¿Con qué otro había de ser?» (VD 44)

Además, a lo largo de la breve conversación adivinamos otras características de la situación de Eloy:

«MARCE (Tomando un retrato)- ¿Es ésta la difunta?

DESI- La señorita era». (VD 44).

En dos breves escenas las figuras están ya presentadas. La tercera escena, muy breve, muestra ya el tema de la obra lacónicamente:

«ELOY (Queda inmóvil, ensimismado, mirando al vacío)-
A mí me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar. Quedan cinco hojas. (Sale como sonámbulo). Hasta mañana, hija. Que descanses» (VD 46).

Cinco capítulos de la novela se dedican a la presentación del conflicto (9-52) y tan sólo tres escenas (39-46) se ocupan del mismo objetivo en el drama. Evidentemente la cantidad de información es mayor en la novela, teniendo en cuenta que considero que las constantes reiteraciones aportan también su pequeña información. En el drama, está presente la información esencial. No hace falta más.

No voy a analizar detalladamente la distribución de la información verbal en el resto de la obra porque se rebasarían los límites del trabajo. Paso al momento final, ya que me interesa analizar la distribu-

ción de la información en los últimos momentos. Durante toda la novela y asimismo en el drama, las dos figuras principales, a través de las conversaciones que mantienen conocen del otro la prehistoria y un poco de la historia. Sus dos trayectorias están separadas como se comprobará al estudiar la historia, a lo largo del desarrollo de toda la obra y solamente al final se juntarán.

En la versión narrativa el desenlace se produce en el capítulo XII y en la versión dramática, paralelamente, en la última escena.

En la novela el capítulo comienza con la figura de don Eloy volviendo a su casa. El lector va adivinando, a juzgar por las palabras del narrador, cuáles son las intenciones de don Eloy y qué es lo que siente Desi:

«(...) y evocaba a la Desi con inefable ternura e imaginaba lo que haría si al llegar a casa la chica le había abandonado» (227).

«Poco a poco se dejaba arrancar de su obsesión. Había pasado cinco días negros, buscando en vano un asidero que evitase su naufragio. La Marce no la servía ya. La Marce había insultado al Picaza y deseaba no volver a verla» (231).

El que Eloy invite a su criada al cine y empiecen a salir al exterior juntos hace adivinar al lector el desenlace. Por lo tanto, la información de la conversación final que constituye la última escena del drama es menor en la novela que en la versión teatral, puesto que en la primera las palabras del viejo producen menos sorpresa en el lector que la que producen la segunda. Hablo, por supuesto, de una sorpresa relativa; puesto que tanto el lector como el espectador al término de la obra ven que los dos personajes no tienen otra solución. ¿Final abierto o cerrado, siguiendo la terminología de Klotz? ¹⁷. Final semicerrado.

2.3.3. Información extraverbal

Muy difícil es separar en el estudio de un drama la información verbal de la extraverbal. Como no he asistido a ninguna representación

17. Volker KLOTZ, *Geschlossene und offene Form in Drama*, München, 1964,

de *La hoja roja*, me voy a centrar ahora en un breve análisis de las acotaciones. Las acotaciones de este drama, tomando como guía el cuadro de Kowzan¹⁸, se refieren en su mayoría a la expresión corporal de los actores, al aspecto del espacio escénico y a los efectos sonoros o articulados.

«(Entrando en la habitación de Desi y asombrada)» (VD 44).

«(Deja el periódico y vuelve a mirar a la carta que escribe Eloy)» (VD 47).

«(La luz se rebaja sobre la Desi y al terminar de hablar ésta, sobre el brevisimo oscuro empiezan a oírse los ayes y llores de Aurca.) (El decorado se ha ido mutando. La casa de Eloy ha dado paso a la casa de Isaías, más rica que la de Eloy. Se advierte en ella -flores, cortinas, adornos- la presencia femenina. Isaías está en la cama, agonizando. Y a su lado unas butaquitas y una mesa. Entra Eloy tímidamente. Aurea incorporándose se dirige a él)» (90).

No comentaré las acotaciones que se refieren a los gestos de los personajes. Me interesa en este momento destacar las que atañen a la luz y a la música, puesto que tanto la iluminación como el sonido marcan el paso de una escena a otra.

«(Suenan fríos aplausos grabados, alguna risa mientras se hace la oscuridad.) (Cuando vuelve la luz nos encontramos en una vivienda modesta...)» (VD 41).

«(Ambos comienzan a caminar con la canción y mientras desaparecen de escena el parque irá desapareciendo con ellos y tomando presencia la casa de Eloy)» (VD 105).

«(Ambos salen por la puerta, y mientras baja la luz, se oye el fragor de un tren que se mezcla con el ruido de motores

18. Cito a través del siguiente libro: Jenaro TALENS, José ROMERA CASTILLO, Antonio TORDERA, Vicente HERNANDEZ, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1980.

de muchos a la par que va apareciendo el lujoso comedor de Suceso y Leoncito, hijos de Eloy en Madrid)» (VD 109).

Como se puede comprobar, el paso de una escena a otra se realiza a través del bajón de luz y los efectos de sonido vienen a llenar la oscuridad aportando una solución de continuidad en la escena. En algunos casos los efectos de luz son importantes por su simbología:

«(Inesperadamente empieza a aumentar la luz de la escena a través de los vanos y Desi corre hacia el balcón de la sala, se lleva ambas manos a la cara y grita con júbilo:) ¡¡El sol, señorito, es el sol!! (Ambos se miran mientras la luz se rebaja sobre ellos)» (71).

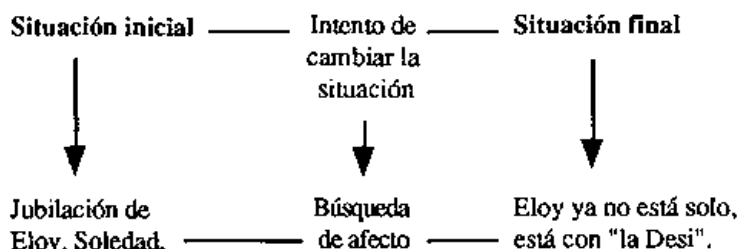
La aparición del sol adquiere en escena el símbolo de la vida. Eloy puede volver a pasear con Isaías, puede volver a sentir el calor de la amistad.

En cuanto a la interrelación entre la información verbal y extraverbal hay que señalar que es siempre de complementariedad, como se ha visto en los ejemplos analizados. No interesa una discrepancia de informaciones ni una identidad porque lo que se intenta es insistir en la normalidad, en la rutina y en la monotonía. La discrepancia y la identidad pasarían a denotar algo "anormal" que no corresponde al tono de *La hoja roja*.

2.4. LA HISTORIA

2.4.1. Acción y suceso

Tanto la versión narrativa como la versión dramática de *La hoja roja* constituye como totalidad una acción:



Esta acción comprende varios sucesos ¹⁹ (acciones fracasadas) en los que Eloy y Desi intentan cambiar la situación inicial. En la novela los sucesos son más que en el drama porque se ha seguido el proceso de selección en la adaptación.

Sucesos de la novela:

ELOY:

1. Paseos con Isaías. Fracaso: Muerte de éste.
2. Visita a la oficina. Fracaso: Nadie le hace caso y si se lo hacen es para reírse de él.
3. Visitas a Pacheco. Fracaso: Pacheco acaba hartándose de él.
4. Visita a su hijo León. Fracaso: es un estorbo.

DESI: 1. Amor al Picaza. Fracaso.

En el drama no aparecen los sucesos segundo y tercero por exigencias del código dramático. La representación de los dos sucesos eliminados necesitaría dos nuevos espacios, siendo además los sucesos que más personajes requieren, sobre todo el segundo. Por lo tanto, en el paso de una versión a otra se ha seguido el procedimiento de selección y esencialización.

Por otra parte, el modo de presentación de la historia es el de la historia oculta. Esto es lógico, puesto que las figuras, principalmente Eloy, viven de su pasado y cantan su prehistoria:

19. Sigo la terminología de Spang.

"LA HOJA ROJA": DE LA NOVELA AL DRAMA

«ELOY- Pues la Antonia, hija, la criada de mi tío, Hermene, gastaba guantes. (...) La Antonia, la criada de mi tío Hermene, fue mi primer calor. Cuando cosía la ropa en la cocina, yo me sentaba a su lado y me decía: "Enhébrame la aguja, caraguapa. ya no me alcanza la vista"» (VD 64).

2.4.2. División de la historia

La versión narrativa de *La hoja roja* se divide en veintidós macrosecuencias de las cuales la mayoría comprende alguna o algunas microsecuencias. Estas secuencias, a las que a lo largo del trabajo llamo partes o capítulos, no siendo fiel a la realidad, van alternándose en cuanto a su punto de atención. Me explico, la norma general es: una secuencia dedicada a Eloy- otra secuencia dedicada a Desi- secuencia dedicada a la conversación entre ambos.

Este esquema es seguido también en el drama:

PRIMER ACTO

ELOY— Escena 1---Discurso de Eloy.

DESI— Escena 2---Conversación de Desi y Marcé.

CONFLUENCIA— Escena-3- Conversación de Desi y Eloy.(de transición)

CONFLUENCIA— Escena-4- Conversación de Desi y Eloy.

ELOY— Escena 5---Paseo de Eloy e Isaías.

CONFLUENCIA— Escena 6- Eloy y Desi conversan.

DESI— Escena 7--- Desi en escena. Voces de Marcé y Tasia.

DESI— Escena 8---Marce y Desi conversan.

CONFLUENCIA— Escena 9- Eloy y Desi celebran la Navidad.

SEGUNDO ACTO

DESI— Escena 10---Picaza y Desi conversan.

ELOY— Escena 11---Eloy, Aurea, Lupe. Muerte de Isaías.

DESI— Escena 12---Desi y Picaza pasean.

DESI— Escena 13---(Bisagra) ²⁰-Desi- Picaza- Fotógrafo.

DESI— Escena 14---(Bisagra)-Desi, Picaza.

DESI— Escena 15---(Bisagra)-Desi-Picaza-Argimiro- Marce.

DESI— Escena 16---Desi y Marce hablan.

DESI— Escena 17---(Bisagra)- Desi-Marce-Argimiro y Picaza.

DESI— Escena 18---Desi y Marce.

DESI— Escena 19---(Bisagra)-Desi-Marce-Argimiro y Picaza.

DESI— Escena 20---Desi y Picaza.

CONFLUENCIA— Escena 21- Eloy y Desi hablan.

ELOY— Escena 22---Eloy en casa de León.

DESI— Escena 23---(Bisagra)-Marce y Desi.

DESI— Escena 24---Marce, Desi y Argimiro.

DESI— Escena 25---Desi y Picaza.

CONFLUENCIA— Escena 26- Eloy y Desi.

Se trata pues de dos historias paralelas, una con mayor número de matices (Eloy) que la otra, que se van desarrollando separadamente y que al final del primero y, sobre todo, del segundo acto confluyen, porque sus acciones han fracasado. Hay que destacar que así como en sus confluencias a lo largo de la obra hablan de su prehistoria, en la confluencia última ya no recuerdan, ya no cuentan historias, sólo hablan de su presente.

Por otra parte, el drama está dividido en dos actos que no corresponden, desde luego, a la tensión y a la distensión, sino a la estaticidad de la presentación y a la dinamicidad de la acción. En el primer acto no ocurre nada, todo es prehistoria de las figuras, en el segundo acto se producen los sucesos que llevarán en la última escena a la modificación de la situación final.

20. Sigo la terminología de Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, París, Editions Sociales, 1982, 216.

2.4.3. La composición de la historia

En cuanto a lo que se refiere a la composición de la historia, Klotz²¹ distingue la forma cerrada de la forma abierta. Dadas las características de la novela, la versión dramática parece no corresponder totalmente a ninguno de los dos modelos. Si hubiera que definirlo, se podría describir como un drama semiabierto o semicerrado respecto de su composición. Es verdad que la obra en su totalidad constituye una unidad, pero también es verdad que cada escena cobra, de alguna manera, una cierta autonomía, no hay una causalidad directa. Cada escena, que generalmente compone una secuencia, es un retazo de la vida cotidiana. Por otra parte, tampoco se puede hablar claramente de una exposición, un nudo y un desenlace, porque tanto en la novela como en el drama, se trata de expresar un sentimiento. En todo caso, habría que hablar de dos exposiciones, dos nudos y un desenlace. Son dos trayectorias paralelas que terminan confluyendo inevitablemente.

3. REPARTO Y FIGURAS

3.1. REPARTO

Si se entiende por reparto la totalidad de las figuras que actúan en el drama, surge ya una gran diferencia entre la versión dramática y la narrativa. En esta última hay más figuras que en el drama. Lógicamente se han seleccionado los personajes y las figuras que viven en el presente, por una parte, y, de entre ellos, los que contribuyen a caracterizar a las dos figuras principales. En la novela aparecen como personajes del presente de Eloy y de Desi: Mauro Gil, el alcalde, Carrasco, Marce, Tasia, Isaías, Aurea, Lupe, Pacheco, el Picaza, Argimiro, el Fotógrafo, el cura del cementerio, algunos reclutas, algunos compañeros no nombrados de la oficina de Eloy, los guardias de la cárcel, etc; además de Eloy y la Desi. En el drama sólo aparecen: Eloy, Desi, Marce, Isaías, Lupe, Aurea, Picaza, Argimiro, el Fotógrafo y la Tasia en voz en off. Como se puede comprobar el número de figuras se reduce considerablemente a causa de las exigencias del código dramático. La representación no puede tener la misma duración que la versión na-

21. V. KLOTZ, *ob. cit.*, 30-32.

rrativa, ha de contar siempre con la capacidad de atención del espectador. Las figuras que están presentes en el drama son las que ayudan a continuar las trayectorias vitales de Eloy y Desi.

3.2. LAS FIGURAS

3.2.1. Técnicas de caracterización

En cuanto a la caracterización de las figuras, solamente estudiaré lo que se refiere a las dos principales.

Siguiendo el esquema presentado por K. Spang, analizaré las formas de caracterizar a las figuras de la obra comparando la versión dramática con la narrativa.

A- Caracterización dada por las propias figuras

Evidentemente, en la novela Eloy y Desi están mucho más matizados que en el drama por la intervención del narrador. Ya he comentado cómo aquel informa sobre lo que los personajes piensan, mientras que el espectador del drama cuenta únicamente con lo que el personaje dice y hace.

En el drama Eloy y Desi se autocaracterizan a través de los políglolos que mantienen entre ellos y con las demás figuras. La obsesión de Eloy por la soledad y, especialmente, por la soledad ante la muerte se manifiesta en la repetición de los motivos de la hoja roja (46, 55, 93, 129) y en el de la jubilación como antesala de la muerte (VD 39, 51, 54...). La tacañería, el frío que Eloy dice tener, su insistente preocupación por el fuego, símbolo de ese afecto que el viejo busca en la última parte de su vida, lo van configurando:

«En la vida, todos necesitamos calor, Desi, un calor por fuera y otro por dentro, pero, puestos a ver, hija, los dos calores son el mismo calor. Y empujado por esta necesidad, el hombre inventó el fuego y, desde entonces, todo fue bien, los hombres se sentaban alrededor de la hoguera y charlaban de sus cosas; las llamas facilitaban la comunicación, ¿comprendes? Pero desde que vino el progreso y el calor se entubó, la comunidad se ha roto, hija, porque es inconcebible un fuego sin humo...» (VD 128)

La Desi también se autocaracteriza a través de sus palabras. Su ingenuidad se manifiesta, por ejemplo, en la repetición del motivo de la gallina (VD 73, 104):

«Mi madre, que gloria haya, nos prometió una gallina a cada hija el día que nos casáramos. Y parece que no, Picaza, pero una gallina puede ser el avío de una casa. Es un huevo diario, que se dice pronto» (VD 104).

Las figuras son heterocaracterizadas a través de las palabras de las demás. Así por ejemplo, Marce y Desi, en su conversación en la segunda escena caracterizan a Eloy:

«Tampoco es eso, Marce, guapina. Que mi señorito tendrá sus rarezas, no lo niego, pero no es pamplinero, ve ahí, que a la comida no le pone reparos y de la limpieza ni se preocupa» (VD 43).

Implícitamente las figuras se caracterizan por sus gestos, por sus movimientos y por su mímica. En la novela ésta es labor del narrador, en el drama las indicaciones acerca de estos aspectos corren a cargo de las acotaciones. Muy pocas indicaciones hay en la versión narrativa sobre la constitución física de los personajes, lo que contribuye a que en el drama no haya ninguna nota que describa a las figuras. Son los gestos los que las caracterizan. Así, por ejemplo, el hecho de que Eloy deba pasarse el pañuelo por la nariz frecuentemente, es un signo de su vejez desvalida:

«(Se pasa un pañuelo por la nariz y hace un silencio para tomar impulso)» (VD 39).

«DESI- (Señalándole la punta de la nariz) Señorito, el pañuelo.

ELOY (Saca el pañuelo y se lo pasa maquinalmente por la punta de la nariz)- Gracias, hija» (VD 50).

El hecho de que Desi se palmea el muslo cada vez que no entiende algo es símbolo de su ignorancia y, en cierta manera, de su primitivismo:

«DESI (Palmeándose el muslo)- ¡Será capaz!»

«(...) el maestro decía (ríe) ¿sabe usted lo que decía? Pues que el Picaza tenía una hermosa voz pero le faltaba oído. (Se palmea el muslo). ¡Ya ve usted que tendrá que ver una cosa con la otra!» (VD 68).

El idiolecto de cada una de las figuras también forma parte de su caracterización. Desi habla con frecuentes vulgarismos, en tanto que Eloy demuestra un mayor nivel cultural.

«DESI- ¡A poco coge una liebre el pelado ese!

ELOY- ¿Qué pelado, hija?

DESI- El de la bici. ¿Es que no le ha visto?

ELOY- Y ¿por qué razón ha de ser un pelado?

DESI- Ya ve, manías» (VD 60).

Asimismo, en la versión narrativa se produce dicho contraste entre la manera de hablar del viejo y de su criada. Incluso, el narrador adopta las fórmulas expresivas de cada personaje para acercarse más a su mundo.

«A la Desi, habituada... a espantarse los moscones a sopapo limpio» (61)

«La Marce gastaba malas pulgas» (62)

«También el viejo trató de sonreír echándolo a barato» (105)

«Un día el viejo Eloy resbaló y cayó al suelo con silla y todo. Se armó un pequeño revuelo» (160).

B- Caracterización de las figuras a través del autor

Comentaré aquí únicamente lo que se refiere a las relaciones de contraste y correspondencia que también contribuyen a caracterizar a las figuras tanto en la versión narrativa como en la dramática: Eloy se caracteriza por vivir en el pasado frente a Isaías que con su "andando poquito a poco" vive en el presente. Desi y Eloy buscan a lo largo de toda la obra el afecto de otros personajes. Es este rasgo el que los acerca.

3.2.2. La tipología de las figuras

En cuanto al grado de particularización, Eloy y Desi resultan figuras pluridimensionales, mucho más matizadas en la novela que en el drama, pero en esencia las mismas. Dentro de la pluridimensionalidad, Eloy es más pluridimensional que Desi, a causa de su mayor nivel cultural. Desi aparece como un personaje mucho más primario.

De la misma manera, las dos figuras son dinámicas dentro de su pasividad. Es Eloy el más activo de los dos.

Tanto Eloy como Desi adquieren la categoría de individuos en la novela y en el drama.

3.2.3. La configuración y la interacción

El análisis de las configuraciones escénicas a lo largo de la obra puede descubrir algunos rasgos de las figuras. (Véase el cuadro en la página siguiente).

Primeramente hay que decir, a la vista de las configuraciones escénicas, que los dos personajes principales son, como ya he venido apuntando, el viejo y la criada. La Desi aparece en más ocasiones que Eloy en escena, lo cual no significa que tenga una función más importante que su señorito, porque si observamos detenidamente, la Desi actúa en las escenas-bisagra y en escenas más cortas, en cuanto a su duración, que Eloy. Lo mismo ocurre en la novela.

[illegible]

Siguiendo igualmente las pautas de la versión narrativa, el número de figuras que aparece en cada escena nunca es superior a cuatro y predominan las de dos figuras. Interpretando estos datos, se puede decir que, de acuerdo con el tema de la obra, los personajes buscan el afecto en la conversación con otra figura. Se trata de un drama de tono intimista en consonancia con el motivo temático de *La hoja roja*.

Por otra parte, hay que señalar que Desi se mueve en un círculo más reducido que Eloy, hecho bastante significativo. Eloy es una figura más dinámica, hay en él una intención consciente de cambiar su situación y, por ello, se relaciona con más figuras a lo largo de la obra. Las figuras que acompañan a la Desi en el drama son siempre las mismas. Este rasgo contribuye a subrayar la pasividad de la Desi en cuanto a su presente y al círculo cerrado en que se mueve. Coincide esta apreciación con el hecho de que Eloy posee una prehistoria más rica y más abierta que la de la Desi, reducida únicamente a su pueblo.

El hecho de que varias figuras aparezcan solamente una vez en escena es asimismo significativo, sobre todo en el caso de la historia del viejo. El autor pretende mostrar un juego de interacciones y contrastes que contribuyen a caracterizar a Eloy en su búsqueda de afecto.

En cuanto a las interacciones, solamente diré que en todas las escenas hay una interacción negativa de las demás figuras respecto a las dos principales. Únicamente se presenta una interacción positiva en las escenas en las que confluyen Eloy y Desi.

Para terminar, quiero destacar una información que se desprende de la configuración escénica: El primer acto es mucho más estático que el segundo. En este último las entradas y salidas de los personajes son más frecuentes. Esto coincide con las características que he señalado acerca de la historia y que también se encuentran en la novela.

4. BREVES OBSERVACIONES ACERCA DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

Para que el trabajo no sea demasiado prolijo, terminaré apuntando algunos aspectos que deberían ser analizados con mayor profundidad.

El tiempo es un elemento muy importante en *La hoja roja*. Su mismo título ya lo indica. En la versión narrativa el tiempo durante el cual se desarrolla la acción aparece más concretado que en el drama. Así se dice que el 11 de diciembre es el cumpleaños de la Desi, en tanto que en el drama no se enuncia fecha exacta. En ambas versiones, el lector y el espectador adivinan el espacio de tiempo recorrido objetivamente: desde unos días antes de Navidad hasta la llegada próxima de la primavera. La cena de Nochebuena constituye el punto de referencia en el drama, no tanto en la novela; puesto que en ésta aparecen fechas más concretas. El espacio temporal es relativamente corto, ¿por qué, pues, esa sensación de lentitud en el paso del tiempo? Por las reiteraciones de los mismos hechos y de las mismas historias. Tanto en la novela como en el drama apenas hay presente. Eloy vive de sus recuerdos, en el pasado. Por esta razón las historias que cuenta son una parte muy importante de él mismo. En la versión dramática el número de historias se reduce. Se eligen las más significativas: la de Antonia y la de su tío Hermene, dos personas que le dieron el calor que al final de su vida busca desesperadamente. Reducción y esencialización, por lo tanto, como procedimientos del pasado de una versión a otra.

Es necesario destacar, por otra parte, que la sucesión de los acontecimientos en la novela y en el drama no es la misma. Esto queda patente, por ejemplo, en el inicio de la obra. En la versión dramática se comienza con el discurso de Eloy, después se vuelve a él por medio de la lectura de una reseña en el periódico y al día siguiente Eloy comenta las fotos de su álbum familiar. El espectador conoce, de esta manera, el presente y el pasado de la figura ya al principio del drama. En la versión narrativa, la sucesión de los acontecimientos es distinta. No hace falta conocer tan deprisa la prehistoria del personaje. Por esta razón, el álbum de fotos será revisado por el viejo hacia la mitad de la novela.

En cuanto a la ubicación del momento de la historia, hay que decir que tanto en una versión como en otra, no existe una localización concreta expresa. La historia es situada por el lector y por el espectador en los años cincuenta a través de las referencias a los titulares del periódico: "Franco visita...". No hay una fecha, pero sí una época. ¿Por qué Delibes no actualizó esta historia en cuanto a su ubicación

temporal, acercándola al espectador de los ochenta? El mismo autor contesta esta pregunta en el prólogo a la versión dramática:

«Y ésta es, hasta el día, la historia de *La hoja roja*, que en su versión teatral se ha estrenado en Madrid el día 21 de septiembre de 1986. Alguien dijo, a raíz de su estreno en Valladolid que, afortunadamente, "estas amargas situaciones ya habían sido superadas". Imagino que se refería al braserrillo de picón de encina, sustituidos hoy, en efecto, por estufas de butano, porque en lo atañadero a la soledad de los viejos y a la insuficiencia de sus pensiones, creo que son problemas que si no acrecentados, sí están al menos tan vivos como hace treinta años, cuando esta historia se escribió» (VD 13).

No era necesaria una actualización ni en el espacio ni en el tiempo porque el sentimiento de esta obra es, desgraciadamente, muy actual.

En lo que se refiere al espacio, solamente quiero señalar que en el drama se reduce el número de espacios de la novela. Desaparecen la oficina, el cementerio y los lugares de paseo y de baile de la Desi y el Picaza. Lógicamente el paso de un código a otro hace necesaria la reducción del espacio con vistas a la representación.

El modo de presentar el espacio en el drama es neutro, en la primera escena, y estilizado en las demás. Tras la lectura del drama, se puede adivinar que la puesta en escena exigiría, y es una suposición, un escenario dividido en dos partes puesto que es la luz la que separa las escenas y el paso de una a otra se suele hacer de manera muy rápida e incluso simultánea, mientras se apaga la luz en una escena se enciende en otra.

Para concluir, hay que comentar que el espacio adquiere en todo momento una significación temática. Pongo el ejemplo del paso de Eloy de la sala a la cocina, en donde está el fuego, en donde está la Desi, en donde está el calor físico y psíquico que él busca.

5. CONCLUSION

Soy consciente de que han quedado muchos aspectos sin comentario, dados los límites del trabajo. A pesar de todo, los ya expuestos permiten llegar a las siguientes conclusiones acerca de las modificaciones que se producen en el paso del género narrativo al dramático:

1. El sistema intermedio de comunicación propio de la narrativa es asumido, en su mayor parte, por el sistema interno de comunicación del drama.

2. En cuanto a la información se sigue un procedimiento de selección esencializadora y de reducción. Por otra parte, la información viene dada en la versión dramática por el código verbal y por el extra-verbal simultáneamente.

3. En lo que se refiere a la historia, hay también un proceso de reducción selectiva y una serie de modificaciones exigidas por las características propias del código dramático (escenas, actos...).

4. El reparto de la versión dramática siempre será más reducido que el de la versión narrativa. Las figuras estarán caracterizadas solamente por lo que hacen y por lo que dicen. Otra vez encontramos la plurimedialidad típica del drama frente a la unicidad del código verbal en la narrativa.

5. En cuanto al tiempo, hay que señalar como modificación más importante los cambios en la sucesión de los hechos de una versión a otra que vienen impuestos, generalmente, por la necesidad de concentración de información en el código dramático.

6. En cuanto al espacio, hay una reducción y una selección de los espacios narrativos en el drama: La reducción viene exigida por la misma representación.